

O Teatro Oficina apresenta *Bacantes*: uma releitura simbólica brasileira de Eurípides

Dolores Puga¹

Resumo

A proposta deste artigo é fundamentar uma análise da releitura simbólica da tragédia *As Bacantes* de Eurípides (de 406/5 AEC), a partir de investigações socioculturais e do estudo histórico-literário do texto teatral e das personagens da peça *Bacantes*, criada pelo Grupo Oficina e encenada em 1987 (como também em 1995, 2011 e 2016-17). Para tanto, faz-se uma avaliação das apropriações de cultos dionísacos presentes na obra de Eurípides a partir de perspectivas antropofágicas na determinação dos elementos afro-brasileiros e da cultura indígena Tupinambá na criação dessa apropriação brasileira pela direção de José Celso Martinez Corrêa.

Palavras-chave: *Bacantes*. Teatro Oficina. Cultura afro-brasileira. Antropofagia. Cultura indígena

Data de submissão: setembro. 2023 – Data de aceite: maio. 2024

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v21i2.15180>

¹ Doutora em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/UFRJ). É Professora Adjunta do curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas (UFMS/CPTL) e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS de Três Lagoas (PPGLetras/UFMS/CPTL). Líder do Grupo de Pesquisa “Usos e Desusos das Linguagens Artísticas” e Vice-líder do Grupo de Pesquisa “História Antiga e Usos do Passado: novas perspectivas entre o passado e o presente.” Integrante do Grupo “ATRIVM/UFMS - Espaço Interdisciplinar de Estudos da Antiguidade”. <https://orcid.org/0000-0003-4013-5375> E-mail: dolores.puga@ufms.br

Em sua obra “Modern performance and adaptation of greek tragedy” (1999), Helene Foley aponta a existência de uma grande quantidade de encenações de tragédias gregas, fato que demarcou principalmente o teatro mundial dos anos de 1990. A autora reflete sobre a recepção do teatro da antiguidade pelo público contemporâneo, procurando entender essa grande relevância na busca por uma constante revisão ou revivificação da tragédia grega. Tratava-se de uma necessária problematização entre os estudos clássicos, pois envolvia compreender as razões da força que constituía as obras gregas na cena moderna.

1 Mito trágico e a simbologia na obra de Eurípides

Nesse ínterim, alguns poetas são ainda mais lembrados nas montagens. Dentre os tragediógrafos da antiguidade, Eurípides é um dos mais conhecidos nos dias atuais. Suas obras foram as que mais chegaram até nós, demonstrando o impacto que as temáticas de suas peças repercutiram para os sujeitos históricos que o elegeram ao longo do tempo. Na contemporaneidade, Eurípides é um dos poetas mais apresentados para o público, devido especialmente à intensidade de suas personagens. Essas questões refletem diretamente na constante busca pela encenação de suas tragédias, sobretudo no Brasil, como a própria escolha do “Teatro Oficina Uzya Uzona”: um dos grupos dramáticos brasileiros mais antigos ainda ativos, com reconhecimento internacional.

Sobre a presença da mitologia trágica grega no teatro brasileiro dos últimos 30 anos, Carlinda Nuñez afirma que o mito é um privilegiado dispositivo de transferência cultural, um intermédio que permite imbricações culturais ao modo de uma “memória latente” (Nuñez, 2015, p. 38). Mas o que a autora chama de memória latente é compreendida dentro do reprocessamento artístico de um tema, no que ela chama de “agon autoral entre o escritor e seus adaptadores [ou recriadores ou ainda tradutores]”, e, nesse sentido, existe sempre uma “contestação ideológica” (p. 39), que marca os sentidos de sua apropriação. Pensando as questões apresentadas por Helene Foley, assim pontua o diretor teatral e filósofo Gilson Motta:

A tragédia possibilita a construção de um discurso político estrategicamente não localizado em relação às questões não resolvidas e às situações extremas. Quando encenada num passado imaginário que oferece poucas possibilidades de descrição física, a tragédia estabelece uma dissolução das referências acerca da jurisdição, dos elementos étnicos, raciais e culturais, possibilitando uma resposta política às questões não resolvidas e às situações extremas, sem localizar nitidamente esta resposta (Motta, 2006, p. 106).

Em outras palavras, pensando o mito trágico como memória latente de um discurso político que parece não ser tão localizado, permite-se envolver questões humanas

importantes com um posicionamento questionador, uma contestação ideológica que constrói respostas estratégicas a partir de situações extremas. No caso da obra *As Bacantes* de Eurípides (406/5 AEC), se de um lado coroa-se e impõe-se a valorização de encantamentos e rituais estrangeiros e estranhos aos atenienses pela figura de Dioniso, na apropriação do Teatro Oficina, sustenta-se a busca por legitimidade das religiões de matriz africana e dos rituais indígenas, envolvidos em meio ao carnaval, símbolo de uma resistência e liberdade contra perspectivas sociopolíticas conservadoras.

Eurípides apresenta a vinda de Dioniso da Ásia Menor – lugar onde triunfou como deus – a Tebas para conseguir reconhecimento dos tebanos, uma vez que era um deus filho de Zeus com Sêmele, princesa da região. Com exceção de Cadmo (o fundador da cidade) e do velho adivinho Tirésias, todo o restante da população de Tebas não reconhece Dioniso como deus, uma vez que não acreditam em sua paternidade, incluindo o rei Penteu. Dioniso, então, hipnotiza todas as mulheres que o rejeitam e as faz contemplar o coro das bacantes – suas mônades: adoradoras do culto a Dioniso (ou também chamado de Baco) – as quais são vistas como “enlouquecidas” pelo encantamento do deus, que dançam seminuas em sua honra, na obra de Eurípides.

Após a tentativa de prender as bacantes como também o profeta de Dioniso – que era o próprio deus disfarçado –, Penteu também fica hipnotizado pela curiosidade de ver os estranhos cultos das mônades e, por conselho de Dioniso, resolve se travestir de mulher para contemplá-las das montanhas. Então Agave, mãe de Penteu, que, entorpecida pelo deus junto às bacantes, dilacera seu próprio filho, imaginando ser um leão selvagem, e carrega consigo sua cabeça, ostentando sua façanha até a cidade. Cadmo e sua mulher são transformados em “dragões-serpente”, coagidos a lançar chamas contra templos e tumbas gregas, e Agave e suas irmãs são obrigadas a se exilarem de Tebas.

Eurípides utiliza uma simbologia diferenciada da figura de Dioniso e de seu culto, em uma concepção mais orgiástica do que o antigo Dioniso de Creta, segundo Foucart (1904). Dioniso cretense foi uma perspectiva cultural pela qual a Ática e Atenas tiveram contato. Essa diferenciada visão acerca de Dioniso foi um dos elementos introduzidos pelos ritos *thiasos* na Grécia e em Atenas, e as mudanças ocorridas em seus elementos para a mitologia abordada pelos atenienses foram tentativas de uma “helenização”, bem como a aprovação de práticas dos cultos por parte das famílias mais tradicionais. Para Paul Foucart, quando se trata de elementos *thiasos* entre os gregos é preciso enxergá-los para além das cores sombrias da perspectiva construída das sociedades de bacanais, influência de etruscos e das campanhas que introduziram raiva, crimes, deboches e uma ferocidade sensual nas cerimônias greco-orientais que não existiam nos primórdios.

De acordo com Richard Seaford (2006), aproximadamente no mesmo período de *As Bacantes*, houve evidência de hostilidade e perseguição ateniense a determinados tipos de

cultos de origem estrangeira ou que assim se pensava os quais possuíam características de iniciação e busca de êxtase. Havia, segundo o autor, objeções morais quanto à perspectiva de embriaguez e o que se imaginava serem licenças sexuais; o mesmo tipo de objeção de Penteu a Dioniso e suas mênades na obra de Eurípides. Para Seaford, a motivação a essa hostilidade se devia a uma busca de controle e um discurso ateniense de coesão social, o que, na realidade, refletiria uma tentativa de domínio dos mais tradicionais líderes da cidade-estado ao suscitarem a busca por autoridade simbólica. Segundo Courtney Friesen:

Eurípides também explora a distintiva ambiguidade étnica da identidade de Dioniso. Na mitologia e no ritual, ele é consistentemente representado como bárbaro ou estrangeiro na Grécia. [...] Eurípides emprega essa ambiguidade como um meio de explorar a tensão religiosa dentro da Atenas contemporânea, onde, ele nota, poderia ser processado por impiedade em relação à introdução de deuses novos ou estrangeiros. [...] a desconexão entre a real prática ateniense da religião dionisíaca e o excesso, violência, e subversão com o qual é retratado na obra *As Bacantes* é em parte o resultado da projeção de Eurípides do caráter percebido dos recém-chegados cultos estrangeiros (Friesen, 2015, p. 55).

Embora Courtney Friesen aponte a peça como projeção do que o poeta percebe como sendo a maneira em que a sociedade ateniense tradicional enxerga “recém-chegados cultos estrangeiros”, seria, de fato, uma tradução da obra desse misto de elementos, buscando suscitar, em meio à violência característica exposta, uma determinação e valorização de cultos antigos exteriores à região de Atenas, os quais a cidade-estado e a Ática tiveram contato por meio da reelaboração de outros povos.

Segundo Foucart (1904), a origem do mito de Dioniso se dá na Trácia e na Frígia, mas a maior parte das fontes vêm do culto da Trácia. Entre os nativos, Dioniso era chamado de *Sabázio*, e era considerado o deus da vegetação (em sua origem, vegetação da montanha), das árvores frutíferas e do vinho. A orgia noturna na Trácia era feita em lugares altos, prática essencial de adoração. Quando cedeu lugar a ritos estabelecidos, eram admitidas cerimônias de preparação e iniciação.

Nas festas do século V, especialmente as mulheres se envolviam no culto a Dioniso, substituindo as mênades do mito (as bacantes companheiras do deus lendário). Usavam vestidos longos com coroas de hera, um tirso na mão e na outra uma cobra familiarizada. Passavam a noite na montanha e excluía o lado profano; tais como orgias e elementos considerados "selvagens" – o culto oriental abarcava a realização de corridas frenéticas, danças desordenadas, sons de pratos, tambores e flautas frígias. Havia também gritos repetidos de “*evohe*” – chamadas entusiastas ao deus –, movimentos violentos do corpo e especialmente da cabeça. Insensíveis à dor e à fadiga, às vezes se jogavam ao chão, às vezes saltavam. Com apreensões de fúria, pegavam pedaços de animais e comiam a carne sangrenta em delírio de possessão divina. Segundo Foucart, *As Bacantes* de Eurípides

possuem a imagem da orgia das mulheres da Trácia.

2 Olhares brasileiros em *Bacantes* do Grupo Oficina

Sejam os rituais orgiásticos da Trácia, ou a referência cultural das flautas frígias, ou ainda a característica de “selvageria” e liberdade das mulheres encantadas por Dioniso, todos esses elementos foram importantes inspirações para José Celso Martinez Corrêa, em conjunto com Catherine Hirsch, Denise Assunção e Marcelo Drummond na construção de um texto de adaptação e recriação da obra *As Bacantes* de Eurípides para a realidade brasileira dos anos de 1987.² O formato escolhido: aquilo que o Grupo Oficina denominou de “tragycomediorgya eletrocandonblaica” – uma maneira de não se sistematizar em nenhum estilo dramático específico, transformando o bacanal dionisiaco em carnaval brasileiro, regado à ideia de um teatro que é, ao mesmo tempo, um “terreiro eletrônico”.

Dentro das análises de Peter Burke em sua obra “Hibridismo Cultural” (2003), é possível conceber a ideia do estudo de objetos híbridos, povos híbridos, como também de práticas híbridas, nesse último caso, tais como música, religião, festividades e o teatro. A obra teatral do Grupo Oficina poderia ser considerada como uma prática que contém referências de hibridismo cultural, pois se norteia a partir de uma releitura não apenas das perspectivas teatrais em Eurípides, como também de concepções religiosas e de culto. Partindo das ideias de Burke, as *Bacantes* do Oficina pode ser considerada uma prática de *tradução cultural* – termo que Burke toma emprestado de um conceito antropológico de Bronislaw Malinowski –, uma vez que a obra lança mão de ideias de uma cultura estrangeira, traduzindo-as, para o melhor sentido cultural brasileiro.

Nesse ínterim, o próprio arcabouço cultural de quem traduz se sobrepõe ao traduzido, de maneira que esse sistema cultural se “acomoda” no olhar do outro. Assim, por exemplo, é possível “traduzir deuses”, construindo perspectivas sincréticas, que fundamentam a construção cultural e ideológica daquele que vê. A tradução cultural, nesse caso, dialogaria com as ideias de *apropriação* de Roger Chartier, que requer a compreensão das interpretações daquele que traduz uma cultura, interpretações essas “[...] inscritas nas práticas específicas que as produzem” (Chartier, 1988, p. 26). Segundo Burke:

Para os doadores [culturais, no caso: uma peça trágica da antiguidade grega do século V AEC], uma adaptação ou tradução de sua cultura parece ser um erro, enquanto que os receptores [como o Oficina] podem igualmente perceber seus próprios ajustes como correção dos enganos. Em uma deliciosa e esclarecedora evocação de sua área de trabalho, a antropóloga Laura Bohannan descreveu o que aconteceu quando contou a história de

² O texto teatral *Bacantes* do Grupo Oficina teria sido retomado a partir de 1995 e reconstruído para nova encenação em outro momento histórico, em 2011 (em várias cidades do país) e em 2016-17.

Hamlet para um grupo de africanos ocidentais. Os mais velhos insistiam em corrigir “os enganos” e em explicar a ela o “verdadeiro significado” da história, adaptando-a à sua cultura (Burke, 2003, p. 60).

Sem ter a intenção de “corrigir os enganos” da tragédia euripidiana, mas antes, se atentar aos enganos de uma não valorização cultural diferenciada – como o não reconhecimento de Dioniso no enredo da peça, cujas raízes se fundamentariam de práticas religiosas estrangeiras à Tebas – o Oficina construiu um vínculo de identificação sustentando o viés de práticas culturais julgadas e não reconhecidas na perspectiva cultural brasileira, como as religiosidades africanas e afro-brasileiras, bem como os rituais Tupinambás. Esses seriam os elementos de tradução e imposição de um “verdadeiro significado”, dos sentidos que estabelecem o exercício da apropriação.

Pensando o teatro dentro de sua perspectiva literária, é possível conceber as ideias de Antonio Candido (1976) quando este também defende a importância de se pensar nos aspectos de contexto histórico, político e social de uma obra para compreender seu momento de escrita e encenação. Para Candido, assim, a literatura também teatral reflete a realidade e desempenha um papel na formação de uma identidade cultural. Neste caso, a obra do Grupo Oficina vem a questionar preconceitos sócio-históricos, buscando a valorização de ideias culturais e religiosas que, embora façam parte da sociedade brasileira, estão por ela relegadas.

Sobre o texto teatral do Grupo Oficina em 1987, assim caracteriza o diretor e crítico de teatro Fernando Peixoto:

José Celso é mais dionisiaco que Eurípedes [sic]. Seu texto, [...] avassalador e criativo vômito de frases poéticas que incorporam até mesmo como citação explícita elementos da vida nacional e popular do Brasil de hoje, não é nem uma acadêmica tradução e muito menos uma livre e desenfreada adaptação. As Bacantes que ele elabora como texto ou pré-texto para um projeto de espetáculo capaz de integrar o terreiro de nossas religiões afro com a múltipla presença de aparelhos de vídeo, necessitando música que mescle o atabaque com o sintetizador eletrônico, é fruto de uma insólita e mediúnicia parceria: Eurípedes[sic]-José Celso. [...] E ambos devem parte de seus direitos às mais autênticas, espontâneas e transgressoras religiões-tradições de seus povos: Eurípedes [sic] seria pobre sem os mitos da religião grega, assim como José Celso seria mais pobre sem os rituais das religiões negras (Peixoto, 1987, p. 10).

As perspectivas das religiosidades de matriz africana e afro-brasileira são fundamentadas até mesmo no cenário apresentado no texto teatral do Grupo Oficina. A caracterização do “carro naval” que “Dyonyzios” e suas bacantes possuem para chegar à “TebaSP” é um espetáculo à parte: um navio negreiro, cheio de “balagandãs”, “velas brancas enroladas d[sic] hera preta” (Assunção; Corrêa, Drummond; Hirsch, 1987, p. 27). Em um outro momento do texto, a rubrica assim retrata o que ocorre no carro naval: “yemanjás namoram iansãs fudileiros [sic] navais e sereias”, e o coro assim sistematiza

palavras de ordem: “phoder e felicidade” (1987, p. 91).

O navio negreiro, símbolo da escravidão no Brasil, ilustra logo ao início, e imagetivamente, a crítica do Oficina pela maneira sócio-histórica em que o país lidou com a vinda dos povos africanos, com a diáspora negra e sua cultura. Na obra, logo ao chegar em TebaSP e anunciar sua chegada junto às bacantes, Dyonyzios desce ao morro para lá realizar seus ritos – tendo o morro uma das representações basilares da desigualdade étnico-racial e sócio-histórica brasileira. Mesmo assim, o navio negreiro criado na peça detém uma forte concepção de poder na figura da personagem “dyonyziaca”, na ostentação sexual da “orgya” e na valorização dos orixás nele demonstrados.

Nos rituais do morro, é quando o coro “xama para baixar”, momento em que se prepara “tyrsos e coroas para incorporar” (1987, p. 48). Nesses e em outros pontos do texto é possível identificar, assim, questões de negritude e religiosidade afro-brasileira fundamentados em meio a um hibridismo cultural com a antiguidade grega, indicando elementos tais como a hera (usada nos tirsos das mônades dionisiacas) enrolada nas velas brancas. O mesmo ocorre em outras partes da obra, como na representação do “nascimento d [sic] Zeus”,³ quando ocorreu a “invenção do pandeiro, da flauta, da gira, da farra” e quando “sopraram flautas frígias, melodiam este luxuoso auxílio d pandeiros” (1987, p. 51). O pandeiro e a gira – esta última, a denominação do encontro espiritual dos orixás na Umbanda – é mesclado ao som das flautas frígias, povos da antiguidade.

Semelhante hibridismo cultural é identificado na definição que o adivinho Tirésias faz de Dyonyzios para o rei Penteu: “[...] deus ligado a marte, santo guerreiro” (p. 65) – em uma alusão à Marte/Ares, deus da guerra, que as religiões afro-brasileiras fundamentaram como Ogum/São Jorge, justamente considerado o santo guerreiro. Também Penteu vai falar sobre o “dragão da barbárie” que “vomitou fogo” (p. 65), se referindo provavelmente ao mesmo dragão de São Jorge, visto como elemento simbólico de religiosidades pré-julgadas, carregadas de perspectiva de preconceitos e não aceitas – assim como o rei não aceita Dioniso como deidade grega em Tebas. A valorização dessas religiosidades hostilizadas é ressaltada na obra de Zé Celso e demais autores, da mesma maneira em que é possível continuar a perceber o hibridismo cultural, como a exemplo da caracterização de Rhea, Semele e as Mônades ou Bacantes, no início da peça teatral:

RHEA: NANÃ. MÃE DE SANTO INICIADORA D DYONYZIOS E MÃE D SANGUE D HERA, D ZEUS E D CHRONOS. MENININHA. FEITICEIRA AFRICANA E OU HAVAIANA. BRINCO D OURO.

[...].

SEMELE: FILHA DE KADMOS, OVELHA NEGRA. MORENA ESCURA, PRETA. VIVE COM OS COROS NAS QUEBRADAS. NÃO FREQUENTA A

³ Como é possível perceber, o texto teatral do Grupo Oficina é repleto de “erros” de português propositais. Por isso, as demais citações diretas da obra as quais contenham problemas formais da língua continuarão sendo apresentadas como escritas, sem a indicação de que assim se encontravam em sua originalidade.

SOCIEDADE COMO SUAS 3 IRMÃS [Agave, Hino e Autônoe]; É A QUARTA. SANTA. É A PRÓPRIA TERRA NO Q HÁ DE MAIS TERRA. APAIXONADA E ILUMINADA PELO CÉU. É EDULÉIA DO MISTÉRIO GOZOZO DE OSWALD, SEMELEDULÉIA. É TAMBÉM A CORYPHEA, ARIADNE, EURÍDICE, PERSEPHONA, AFRODITA, MÊNADÉ LÍDER DO CORO. VINDA DO MAR, DITIRAMBISTA. MORRE FULMINADA MAS FELIZ: “AI, BRÔMIOS... MORRO DE GOZO OU DE DOR...”. VAI PRO INFERNO E DE LÁ VOLTA PRA APARECER COMO UMA N. S. APARECIDA D BACANAL. XIFRE DE POMBA GIRA, CALCINHA PRETA E BOTAS D COBRA OU D RÃ BABADOS E ROSA NO CABELO CHARUTO NA BOCA. AFRODITA: OU DE ROXO E AMARELO PULSEIRA DE PRATA, BRINCO D OURO, ANEL DE BRILHANTE CRINAS E CAUDAS. MANTO DE N. S. APARECIDA TÚNICA AZUL CLARA DE YEMANJÁ ESTRELA NA TESTA E CONCHAS. ROUPAS D CARMEM MIRANDA.

[...]

As MÊNADÉS (em grego “mulheres possessas”) e as BACANTES (em grego, pessoas furiosas ou enfurecidas); em brasileiro: a pomba gira [...] Baixantes Participantes. Representações nas cerâmicas e esculturas antigas descabeladas, fogosas, vestidas com peles d bixos ou vestidos leves e transparentes, plumas, urukum, brilhos, bassas (Assunção; Corrêa, Drummond; Hirsch, 1987, p. 33; 34; 38).

Prestigiando o público com uma miscelânea de referências religiosas ou da tradicionalidade poética grega, afro-brasileira e brasileira, o texto *Bacantes* do Grupo Oficina nos apresenta antecipadamente Dyonyzios como pertencente a uma linhagem de crenças africanas pela representação de Rhea – mãe de seu pai, o deus Zeus – como Nanã e mãe de santo iniciadora. Sugere a concepção de “Semele” (sua mãe) como negra, mistura das principais figuras femininas do panteão grego, tais como Perséfone e sua ida ao hades para, de tempos em tempos retornar, e Afrodite, com sua simbologia do amor – que aqui é representada pela força sexual e como Nossa Senhora do bacanal. Ainda enfatiza que Semele simboliza a líder das Mênades, todas pomba-giras, e por isso é como “Eduléia, do mistério gozozo de Oswald” (1987, p. 34), uma referência direta à prostituta Eduléia – de Oswald de Andrade, de meados do século XX –, uma obra que retrata a zona de baixo meretrício do Rio de Janeiro, conhecida como Mangue.⁴

Sem adentrar, por enquanto, nas questões que dizem respeito às referências modernistas de Oswald de Andrade, bem como a presença da cultura indígena em *Bacantes* – nesse último caso como a caracterização das Mênades pelo uso do urukum – ainda é preciso compreender a força encantatória na figura das pombas-gira, da Umbanda, como elementos escolhidos para a representação dessas Mênades. Assim descreve Cristiane de Barros:

Considerada a mais sedutora, exótica e sensual entidade de todo o panteão umbandista, Pomba-gira desde o princípio foi associada a uma nefasta e inconveniente imagem de sexualidade feminina, exacerbada aos moldes de

⁴ A peça teatral *Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade, fala da “história de amor entre seu Olavo, que vende imagem de santos, e a prostituta Eduléia.” (Ferreira, 2021, p. 141), e foi publicada em formato de livro apenas na década de 1990. Em 1994, o Teatro Oficina teria feito a primeira montagem da obra, com o título “Mistérios Gozozos”. (2021, p. 141).

uma sociedade que ainda preserva forte conteúdo moralista, conservador e machista. Pomba-gira sempre esteve relacionada à marginalidade, feitiçaria e prostituição como relatam as histórias que fundamentam e modelam este seu estereótipo pela literatura religiosa. [...] Seu simbolismo de mulher-Exú, mulher perigosa, mulher das trevas, das ruas, das beiradas, dos limites e das margens representa um lado obscuro e sombrio de ser abordado – a sexualidade feminina (Barros, 2006, p. 117).

É de forma semelhante que encontramos em Eurípides essa retratação de perigo, de sexualidade exacerbada, e da marginalização dos ritos das ménades, considerados bárbaros dentro da construção estética da tragédia, uma vez que os tebanos associam essa imagem encantatória obscura com o oposto aos ritos áticos tradicionais. Essa representação sombria do poder da sexualidade feminina é sistematizada na peça teatral do Grupo Oficina como um discurso de resistência, que, em 1987 (seu ano de criação), representa também uma vontade libertária diante do autoritarismo ditatorial.

O viés conservador, da censura e do exílio pelo qual passaram os artistas brasileiros durante o regime militar vem a ser demonstrado como a própria concepção do reinado de Penteu em Tebas. O cenário do palácio de Penteu é representado pela ideia de um palco italiano em cima de um tanque de guerra – clara alusão ao controle militar. O palco italiano, símbolo de um teatro tradicional, traz a metáfora de uma arte convencional, aceita pelo seu padrão estético. Como pode ser observado, até mesmo dentro na perspectiva estética a obra *Bacantes* do Oficina se propõe libertária e não apenas pelo formato do palco. De acordo com Maria Angélica de Sousa: “[...] a arte do grupo rejeita a encenação e o raciocínio lógico-linear característico do pensamento ocidental. Logo, as peças constituem-se mais através da atuação do coro em relação com o público que pela encenação de textos.” (2013, p. 72). Essa é bem a ideia contemporânea dos grupos de teatro, sobretudo o Oficina, que reconstrói o texto teatral para cada encenação e prevê – como parte fundamental de sua característica como grupo teatral – a atuação improvisada do coro no contato direto com o público.⁵ Mas, adentrando ao conteúdo libertário da peça *Bacantes*, assim descreve o site do Teatro Oficina:

O rito vive a chegada de *Dionyzio*, filho de Zeus e da mortal Semelle,⁶ em sua cidade natal, TebaSP, que não o reconhece como Deus. Trava-se o embate entre o mortal Penteu, filho de Agave, que, através de um golpe de estado, tomou o poder do avô, o Governador Kadmos e tenta proibir a realização do Teatro dos Ritos Báquicos oficiados por Dionyzio e o Coro de Bacantes e Sátiros nos morros da cidade. Penteu é a personagem mais contemporânea da peça. Ele incorpora o pensamento dominante, herança do legado racista, patriarcal, escravocrata e sexista, que tem na propriedade privada a

⁵ Maria Angélica de Sousa afirma que, na estética do Grupo Oficina, há um abandono do texto dramático em nome do que se experimenta em cena. O coro é o elemento de contato direto com o espectador, e por isso, se recusa à passividade. A performance é vista, assim, como um ritual. (Sousa, 2013, p. 77; 80).

⁶ Os nomes das personagens no site, escritos de forma diferenciada do texto teatral de 1987, encontram-se já no texto de 2016, quando o Oficina já havia construído modificações estruturais. Para cada momento histórico, o grupo realiza mudanças que se adequam às questões sociopolíticas e culturais do novo período.

Penteu é concebido como a representação do golpe civil-militar. A partir dele se estrutura toda e qualquer vinculação ao autoritarismo, ao controle das práticas religiosas, à dizimação dos povos originários⁷ e, conseqüentemente, às suas práticas rituais, ao viés ideológico e político pelo qual a obra fundamenta uma análise crítica.

Voltando-se à peça teatral: “Dyonyzios – [Eu sou] O que traz a vinha, o vinho, o prazer, o tyato pros mortais. / Penteu – E quem traz esse vinho, esse prazer, esse tyato, eu já censurei. / Dyonyzios – A usura da censura é glória pra Dyonyzios!” (1987, p. 81). Trata-se da resposta da obra à ditadura militar que até pouco tempo antes assolava o país com a censura aos artistas, uma vez que, seja Dioniso (grego) ou Dyonyzios (brasileiro), estes representam o teatro. Igualmente é possível identificar falas do coro que retratam a opressão pelo viés religioso: “Coro – [...] o castigo do malho do deus [Dyonyzios] / ele castiga o enchristado / o emproado mortal que trabalha pra injustiça / em vez de trabalhar / pra adoração / do coração bacanal”. (1987, p. 90). Mostra a oposição entre a religiosidade da libertação, do prazer e da “orgya” e a religiosidade tradicional, cristã, autoritária, séria e controladora. Também é possível verificar a referência a um Brasil popular que busca liberdade: “[...] na orgya na boca da voz do morro / numa canção popular” (1987, p. 90).

Na mesma perspectiva, se atentando à uma religiosidade cristã tradicional, Agave afirma – quando volta a si, após cair no encantamento hipnotizante de Dyonyzios: “agora eu compreendi / fui usada por Dyonizios / pra ele acabar com a casa do senhor” (p. 109). Kadmos é retratado como um político que busca apaziguar as divergências, mas mesmo ele sofre as conseqüências do não reconhecimento do deus. Assim Kadmos discursa para “a sociedade civil e militar”: “[...] vou ser exilado no escândalo, na corrupção, na desonra. Eu, Kadmos, o íntegro, o sério, o honesto, o reconciliador, o aliancista.” (p. 110). Ao início da obra (p. 35), Kadmos, em sua caracterização como personagem, é comparado à imagem de Tancredo Neves, governador de Minas Gerais durante o movimento das “Diretas Já” (poucos anos antes da criação do texto teatral) e o presidente eleito com votos indiretos após o regime militar, porém, que nunca teria sido empossado, devido ao seu falecimento.

A perspectiva de crítica política do Grupo Oficina, ideia de fundamentação de uma liberdade religiosa e de atuação traduzida pela figura de Dyonyzios e suas bacantes, vem de suas raízes no movimento tropicalista na passagem dos anos de 1960 para 1970. O Tropicalismo do grupo, encabeçado por Zé Celso, se inspirou sobretudo no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade que por sua vez possui essa ideia estética advinda da “prática de ingestão ritual da carne humana pelos índios tupis – sobretudo os

⁷ É digno de nota que essa perspectiva da peça teatral foi ressaltada nas encenações mais recentes: uma crítica contundente do Oficina aos movimentos sociais conservadores que sustentaram o golpe de 2016 e balizaram cada vez mais as práticas de genocídio indígena brasileiro, além da ascensão do pensamento fascista e da extrema direita ao poder.

Tupinambás” (SOUSA, 2013, p. 73).

No caso do Teatro Oficina, a antropofagia – traduzida ao final da peça com as bacantes dilacerando e devorando a carne de Penteu – seria o desejo de deixar-se afetar pelo outro em seus corpos, absorvendo-os no corpo (mas essa absorção é transformadora). Para Oswald de Andrade, as artes brasileiras deveriam se deixar afetar pelo outro (pelo europeu) através da identificação com a antropofagia indígena. Dever-se-ia engolir o outro e ressignificá-lo no contexto da cultura nacional, essencialmente tupi e antropofágica. (SOUSA, 2013). Partindo das análises do antropólogo José Jorge de Carvalho, Maria Angélica de Sousa aponta que é preciso ter cuidado com uma leitura sociologicamente hierarquizante que é possível ter na proposta oswaldiana, de modo que o “outro”, o europeu, é quem controla os meios de difusão do produto cultural resultante de uma suposta síntese estética nacional. Mas a “macumba antropofágica”, proposta estética do Grupo Oficina não traduz um “interesse pelo outro” de forma a hierarquizá-lo como o mais importante. Pelo contrário, ela busca “[...] eclipsar a dicotomia entre a cultura branca (oswaldiana) e a matriz africana expressa nos rituais de macumba.” (Sousa, 2013, p. 74). O grupo possui forte ligação com o candomblé e o utiliza com frequência no teatro em todos os rituais.

Essa característica sincrética de elementos ritualísticos afro-brasileiros e indígenas se adequa ao pensamento antropofágico em que é preciso “deglutir” de todas as referências possíveis para, a partir delas, produzir algo totalmente renovado. A linguagem satírica antropofágica mistura metáforas, metonímias e demais elementos e essa mesma linguagem refletirá personagens polissêmicas, mesclando “seres míticos, históricos, políticos, etc.” (Sousa, 2013, p. 76).

O ritual de devorar Penteu finaliza-se em um banquete em que está presente muita folia: a “folia das vadias” (1987, p. 102), uma referência não apenas à liberdade sexual feminina, quanto ao carnaval brasileiro, constituído da perspectiva antropofágica/tropicalista, questões que dialogam com as ideias de Mikhail Bakhtin (2008). A exemplo, é possível apontar a cena em que Agave – responsável por matar e degolar Penteu – traz a cabeça do filho como fera selvagem, ostentando-a no “tyrso”, com muita alegria, como uma “porta-bandeira” (1987, p. 102; 104) – revelando ainda mais elementos carnavalescos.

Segundo Maria Angélica de Sousa, a “sátira, o grotesco, a carnavalização” presentes no Grupo Oficina dialogam com a perspectiva bakhtiniana. Estão igualmente presentes o exagero, a hiperbolização, o ventre, o falo à mostra (2013, p. 75). O corpo nu, característica do Oficina, seria um ponto estratégico para Zé Celso, que consideraria sermos como gregos e “índios” por adorarmos a nudez – afirmação feita em entrevista concedida a uma jornalista de Campinas e apresentada por Sousa (p. 79). Sobre a festa carnavalesca em

Bakhtin e àquela fundamentada na identidade cultural brasileira, assim aponta Dilmar Miranda:

A festa carnavalesca é o momento da total inversão do regime dominante: a liberação, ainda que provisória, a abolição das hierarquias, regras e tabus, o congraçamento pagão. [...] A forma simbólica da linguagem carnavalesca caracteriza-se principalmente pela lógica “ao avesso”. A linguagem do segundo mundo é a paródia da vida ordinária, do “mundo ao revés”. [...] Na festa brasileira, são várias as ocorrências do “mundo ao revés”: troca-se o dia pela noite, a vida do bairro pelo centro da cidade, o território do trabalho e da fadiga dá lugar para o território da dança e do prazer. Trocam-se os papéis sexuais e sociais – homens machistas vestem-se de mulher, [...] pobres vestem-se de aristocratas [...] (Miranda, 1997, p. 129-130; 134).

O “mundo às avessas” fundamentaria perfeitamente a composição cênica e temática das *Bacantes* do Grupo Oficina. Ressalta-se o prazer, a festa, a “orgya”. Até mesmo Penteu, que, curioso, resolve assistir as bacantes, é representado na obra brasileira dentro da perspectiva simbólica da festa carnavalesca ao se travestir de mulher. Os elementos socioculturais, ora rechaçados, agora são exaltados – como a própria representação da macumba ou dos rituais indígenas de antropofagia.

E é assim que a peça teatral termina: não apenas com um banquete em meio à grande folia, como, posteriormente, com a glorificação cultural de povos originários brasileiros e suas lendas ao cantarem a canção “Mandu Sarará”, nome adaptado do poema sinfônico “Mandú-Çarará” de Heitor Villa-Lobos.⁸ Em um catálogo com reunião de obras do musicista, havia uma nota de sua autoria para explicar a personagem principal de seu poema sinfônico: “Mandú-Çarará: era um jovem índio misterioso, forte, belo e alegre, que dançava por amor. Todos o julgavam a encarnação da magia da dança” (Villa-Lobos, 1972, p. 220).

Como artista do movimento modernista antropofágico, Villa-Lobos se utiliza de três lendas indígenas diferentes e de regiões brasileiras diversas – tais como Tefé (município do interior do Amazonas), Rio Branco (capital do Acre) e Rio Negro (noroeste amazônico) – para agregá-las e criar, a partir delas, algo inovador. A própria história de Mandú-Çarará e de Curupira é repleta de elementos das lendas antropófagas indígenas, como pode ser observado no argumento de Villa-Lobos apresentado por Nicolás Salaberry:

A partir de lendas indígenas recolhidas por João Barbosa Rodrigues [botânico, antropólogo e etnólogo] durante sua expedição científica no Amazonas, Villa-Lobos elaborou um argumento – publicado no catálogo *Villa-Lobos: sua obra* (1972) –, que serviu como fonte de inspiração para a realização deste Poema sinfônico. Obra bastante representativa dentro das peças com temática indígena do compositor, é cantada por dois coros – misto

⁸ Um dos expoentes compositores e musicistas brasileiros, Heitor Villa-Lobos é conhecido também pela música modernista brasileira. Inspiração para o movimento tropicalista e para Zé Celso no Teatro Oficina, Villa-Lobos passa então a ser também elemento de apresentação simbólica da peça *Bacantes*.

e infantil [como na peça do Oficina]– e utiliza somente texto em *nheengatu* [também como no grupo teatral. Trata-se de uma língua amazônica, originária do século XVIII do desenvolvimento histórico do tupi antigo], encontrados em trechos deste mesmo material recolhido por Rodrigues. [...] O argumento divulgado por Villa-Lobos como inspiração para o Poema sinfônico trata da história de dois irmãos ameríndios – uma linda jovem e um rapaz vivo e arguto – que, por serem muito gulosos e sedentos de amor, são levados pelo pai para o interior da floresta como castigo. Um dos objetivos dele é afastar a sua própria filha do índio misterioso Mandú-Çarará, considerado a encarnação da magia da dança, por quem ela está apaixonada. Perdidos na floresta, os dois irmãos sobem em uma grande árvore, vêem [sic] uma fogueira e encontram-se com o manhoso Curupira. Os irmãos conseguem enganar o Curupira e sua velha mulher que planejavam comê-los; assim, na ausência dele, os dois matam a velha índia, colocando seu corpo dentro da refeição do próprio Curupira. Ao retornar, Curupira come por engano a carne da mulher; em seguida, percebe a desgraça sucedida e, na sua tristeza, invoca todas as almas e gênios da floresta – ligados à força do mal – que, de súbito, vagam sobre a terra. Depois da fuga, os jovens índios se refugiam na casa paterna, onde os aguarda Mandú-Çarará (Salaberry, 2017, p. 62; 71-72).

Ao lançarem mão desta obra sinfônica cunhada por Villa-Lobos, o Teatro Oficina coroa o final de sua “tragycomediorgya”. O poder encantatório de Dyonyzios e suas ménades é uma festa de carnaval libertadora, que reúne a força simbólica de religiosidades relegadas, mas que são parte importante da cultura brasileira as quais não corroboram do mesmo viés cristão autoritário, aceito e oficializado – assim como se sustenta como fundamento questionador de uma opressão política. Seja de elementos da feitiçaria negra – dos povos africanos que no país chegaram –, seja da riqueza lendária indígena e sua força representativa de rituais antropofágicos, as *Bacantes* do Grupo Oficina é um espetáculo que faz jus não apenas a uma apropriação à altura das tragédias de Eurípedes, como se tornou uma referência de engajamento contra o regime militar e que continua representando questões de cunho sociocultural e político brasileiros até os dias de hoje.

Teatro Oficina presents *Bacchae*: a symbolic Brazilian reinterpretation of Euripides

Abstract

The purpose of this article is to base an analysis of the symbolic reinterpretation of the tragedy The Bacchae of Euripides (from 406/5 BCE), based on sociocultural investigations and the historical-literary study of the theatrical text and characters of the play Bacantes, created by Grupo Oficina and staged in 1987 (as well as 1995, 2011 and 2016-17). Therefore, an evaluation is made of the appropriations of Dionysian cults present in the work of Euripides from anthropophagic perspectives in the determination of Afro-Brazilian elements and Tupinambá indigenous culture in the creation of this Brazilian appropriation by the direction of José Celso Martinez Corrêa.

Keywords: Bacantes. Teatro Oficina. Afro-Brazilian culture. Anthropophagy. Indigenous culture

Referências

ASSUNÇÃO, Denise; CORRÊA, José Celso Martinez; DRUMMOND, Marcelo; HIRSCH, Catherine. **Bacantes**. São Paulo, 1987. [Datilografado. Não publicado].

BACANTES. *Teatro Oficina*. 2020. Disponível em: <https://teatroficina.com/pecas/bacantes/>. Acesso em: 03 fev. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARROS, Cristiane Amaral de. **Iemanjá e Pomba-Gira: imagens do feminino na Umbanda**. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 5ª ed, São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CASADIEGOS, Yidy Páez. **Las Razones del Simposiarca: uma Aproximación a los Misterios Dionisiacos**. *Eidos*, n. 9, p. 166-197, 2008.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. As Antestérias, um ritual carnavalesco de transgressão e afirmação da ordem social na antiga Atenas. **Patrimônio e Memória**, UNESP – FCLAs – CEDAP, v.7, n.1, p. 151-171, jun. 2011.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

EURÍPIDES. **As Bacantes**. Tradução de Trajano Vieira. Edição Bilingue. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERREIRA, Luciana. Entre Oswald e Oficina: as cinco faces do Manguê. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 36, p. 140-157, mai-ago. 2021.

FOLEY, Helene Peet. Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy. **Transactions of the American Philological Association**, Washington D. C., v. 129, p. 1-12, 1999.

FOUCART, M. Paul. **Le Culte de Dionysos en Attique**. Paris: Imprimerie Nationale, 1904.

FRIESEN, Courtney J. P. **Reading Dionysus – Euripides *Bacchae* and the Cultural Contestations of Greeks, Jews, Romans, and Christians**. Tübingen: Mohr Siebeck, 2015.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural – antropofagia e tropicalismo. **Tempo Social**, v. 9, n. 2, p. 125-154, out. 1997.

MOTTA, Gilson. A encenação da tragédia grega e do trágico na cena brasileira contemporânea. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 1, p. 105-119, jul. 2006.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Mitos gregos no teatro brasileiro dos últimos 30 anos. **Fragmentum**, Santa Maria, n. 45, p. 37-53, abr./jun. 2015.

PEIXOTO, Fernando. E assim começa a Tragycomediorgya. In: ASSUNÇÃO, Denise;

CORRÊA, José Celso Martinez; DRUMMOND, Marcelo; HIRSCH, Catherine. **Bacantes**. São Paulo, 1987, p. 8-11. [Datilografado. Não publicado].

SALABERRY, Nicolás Ramírez. **Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: Mandú-Çarará**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, São Paulo, 2017.

SEAFORD, Richard. **Dionysus**. London / New York: Taylor & Francis Group, 2006.

SOUSA, Maria Angélica Rodrigues de. **Quando corpos se fazem arte: uma etnografia sobre o Teatro Oficina**. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

VILLA-LOBOS, Heitor. Nota. In: **VILLA-LOBOS – sua obra**. 2 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1972. [Catálogo de obras].